

《戏剧的理论与分析》(十二)

周靖波

—

构思的意识形态基础一般就是社会的、生物的、或心理的决定论。此外，选择动态的抑或静态的角色构思还取决于戏剧类型，如喜剧角色通常就是按照静态类型进行构思的。在要求有高度应变性的情境中，喜剧角色常常表现出反应上的僵硬、机械和迟钝，而悲剧角色却常常能够——如果太迟的话——用更高的智慧水平和更新的意识形态姿态来积极应对。然而，即便是这种分类也并不适用于所有场合（毕竟也有因为固执一端而遭遇不幸的悲剧角色和伺机而变、自由发展的喜剧角色），它只适合于历史上喜剧和悲剧的某些类型。

5. 4. 1. 3. 单维与多维的角色构思

另一对对立特征是从福斯特的《小说面面观》中借用来——即他的常被引用的“扁平人物”与“圆形人物”或曰单维与多维角色的区别。因为这个区别与文本的交流结构无关，所以它同样适用于戏剧角色的分析。²⁸单维角色是由不多的几个区别性特征所界定的。在极端的情况下，这一组特征可以削减到只剩下孤立而夸张的单一的风格化特点，由此而将角色漫画化。谢里丹的喜剧《情敌》（1775）中的马兰帕鲁普夫人就是这样的一个人，她洋洋自得地吹嘘自己才智过人、魅力无穷，她说话时还有一种怪癖，就是总是要使用一些自己也完全不懂因而总是错用的外来语来炫耀。这个特点还反映在她的名字上，^{1[1]}当她第一次被人提到时，这个特点就立刻被注意到了（第一幕第二场）。她自己的言谈以及别人对她的议论只是用来加深这个印象。就展示信息的传递而言，其内容大部分是冗余的，当然这种冗余造成了僵硬重复的喜剧效果。

我们的这个极端单维的例子还清楚地表明，她的单维性或曰“扁形特征”不仅是由于限定她的那组特征数量极少，而且它们还非常一致、非常单调——我们所接收的有关马兰帕鲁普夫人的每条信息全都指向她的爱虚荣、自视甚高的特点——有关她的所有角色视角所提供的信息全都大同小异。相反，多维角色由一组来自各种不同层次的复杂的特征所定义，它可能涉及人物的生平背景、心理性向、与不同人交往时的人际行为、对差异极大的处境的反应方式以

^{1[1]} Malaprop: 意为“不合适”。

及意识形态取向等等。每个角色视角、每个情境都能揭示出该角色性格中新的侧面，它向接受者所展示的特征是由多个侧面和鲜明性格所组成的统一体。

5. 4. 1. 4. 拟人化——类型化——个性化

如果我们要从理想类型转入实际文本，那么角色构思中单维与多维两相对立的观念必须在中介形式的连续光谱（continuous spectrum）中加以解决。在历史上的戏剧分析中，有三种主要形式特别重要：拟人化、类型化、个性化。

与现实人比较起来，三者中最抽象的一个是拟人化，它是中世纪道德剧和罗马天主教耶稣会传道剧角色构思的主要形式。在这些剧中，用来刻画角色的信息极少，而且从总体上看，就是要描写一个包含所有蕴意的抽象概念。所以道德剧中罪恶的拟人化——例如苏泊比亚（superbia）——就完全被纳入揭示罪恶的根源和恶果这一功能当中；角色的外表、谈吐、行为都由这个功能所决定，关于这个角色的信息没有一条不与 superbia 的范式相符。因为我们现在面对的是一个寓言式的手法，又因为这类的拟人化手法通常情况下并不孤立地出现，而只出现在说教式的——如“七宗罪”（Seven Deadly Sins）^{2[2]}——范式中，所以 superbia 们在这个系统中的定位更精确因而也能得到更加准确的描述。

类型化人物的单维化程度稍低一些，因为这些角色身上或多或少包含着整套的特性，不再是单一品质或概念的体现，而是社会学和/或心理学的综合体。这种类型化人物有两个不同的来源（尽管在实际情况中两个来源每每重叠）：一是来自同时代的性格类型学和社会类型学，二是承袭过去时代已有的戏剧角色（世袭角色）。所以，作为第一种情况的例子，伊丽莎白时代和雅各宾时代戏剧（莎士比亚、本·琼生以及其他剧作家等等）的角色构思通常是由体液心理学的性格学类型所决定的，因此，1600 年左右，泰奥弗拉斯托斯^{3[3]}的模仿者们再次热衷于人物特征描写，创造了一系列由社会地位决定的类型化人物——如“乡绅”、“学者”、“弄臣”等等。另外，戏剧中一个特别著名的世袭角色（stock-figure）是“爱吹牛的士兵”（miles gloriosus），就是那个

^{2[2]} 基督教术语，指导致灵魂死亡的七大罪行：骄傲、贪婪、淫邪、忿怒、贪食、嫉妒、懒惰。又，“七”在基督教中有“多”和神秘、神圣的含义。

^{3[3]} Theophrastus，古希腊哲学家，著有《植物研究》、《品格论》等。

自吹自擂、高视阔步而又胆小如鼠的“军爷”，它的根源可追溯到古希腊喜剧。²⁹即便说类型化角色在不同的剧本中各各不同，但它们最基本的特征却是一以贯之。

如果从类型化角色中将“类型化”内容抽取出来，它就可以代表某些普遍性的或类型化的超个人特性；将角色塑造成为一个有个性的人，其中隐含的意图就是要突显人物的排他性和偶然性，这只有通过创造出大量的个性化细节才能实现。由此看来，人物的个性化就可能在许多不同的层面——外表、言语、行为、生平等等——上展开，进而超越了类型化人物所固有的社会、心理、意识形态之类的陈规套路。这就是在自然主义剧作法中占主导地位的角色构思方法。在这里，戏剧角色已不再是某一观念的寓言式的拟人化，也不再是某种社会和心理类型的图解，而是将人物再现于生活的一切复杂性和可能性之中。

5. 4. 1. 5. 开放型与锁闭型的角色构思

开放的与锁闭的角色构思之间的矛盾与单维与多维角色之间的对立有关，当然二者并不相等。这种对立模式是从艾立克·本特利那里借用过来的，我们要再次强调，它只说明中介形式光谱中可能出现的极端情况；对他的阐释中的强烈的价值判断意味我们并未全盘接收：

“伟大的”戏剧人物——哈姆雷特、费德尔、浮士德、唐璜——都具有某些神秘性。从这一点看，他们与——例如——今天心理剧中得到充分阐释的戏剧人物形成了鲜明而严重的反差……

如果戏剧人物的伟大，其最终效果只在于它的神秘性，这又会使我们感到，要求所有的角色都必须分属于早已明确的抽象的类型化人物或新近定义的具体的个性化人物，这对我们观众是多么地令人不快。何谓神秘性人物，其定义是开放的——但不是完全开放，否则就没有性格了，并且神秘性也将退化为混乱状态；这种开放程度就类似于一个大部分圆周都已画完的圆圈。哈姆雷特或许可以看作是这类性格的一个例子；如果不是的话，那些对它作无休止的反复阐释的批评家又在干什么？他们一直企图将莎士比亚留下缺口的圆圈封闭起来。

尽管把开放型的角色构思描述为未完成的圆是一种误导，但我们原则上还是可以同意对“充分阐释”的人物和“神秘性”人物所作的区分。毕竟，把“神秘性”人物看作是一个未完成的圆，这并不能说明神秘性人物是开放性的，因为把这个圆最后画完的方法只有一种。相反，开放性角色的关键性因素之一——本特利指的是哈姆雷特这个角色以及几世纪以来对它的无穷无尽的阐释使得人物的开放性显得特别突出——乃是它身上根本无法减少的歧义。因而隐含在本特利的想象中的角色构思只能适用于类型人物；而类型人物又必须分为两种亚类型：一种是完全通过明确的信息所显示的，另一种是由部分明确部分隐含的信息所显示的。在第一种情况下，角色是明确地、清晰地显现在接受者面前；在第二种情况下，它也是清晰的，却只能是隐含的，所以要求接受者自己去解读。在这两种情况下，接受者都认为有关人物的信息是完整的，其中没有任何不可克服的矛盾。

开放的角色构思是另一个完全不同的问题。从接受者的视角看，角色显得神秘有两个原因，一是因为相关的信息片断——例如解释角色行为动机的信息——被省略了，这种信息在接受者看来就是不完整的，并且含有许多无法解决的矛盾；二是因为这两个因素（不完整性和矛盾性）同时起作用。

在区分封闭的角色构思的两种类型和开放的角色构思的时候，必须意识到，我们已经建立了一种区分标准的模型，它与视角结构的三位一体模型相似（见上，3.5.4.）。这种相似不是偶然的，其原因在于单视角（非视角？）戏剧中的人物一般都是封闭的和明确的，封闭视角结构戏剧中的角色一般都是封闭的和隐含的，而开放视角结构戏剧中的角色一般都是开放型的。由此我们可以推论，视角结构的某种特殊类型的表现方式是由特定的社会文化语境决定的，并且隐含着文本所具有的特定社会功能。例如，开放构思的角色的表现不仅仅决定于艾立克·本特利所理解的剧作家的“伟大性”，它更以某种人类学模型（anthropological model）的存在为前提条件。例如，就哈姆雷特而言，它的人类学模型应该就是蒙田传统中的内省怀疑主义的哲学语境。

5. 4. 1. 6. 超心理学的与心理学的构思

关于角色构思，我们要描述的最后一个特征就是他的意识所发挥的作用；角色的意识是与他的感情、激情、他的潜意识、他的肉体等联系在一起的。在

这一点上对我们有影响的是 K.齐格勒有关古典戏剧中“人格结构”——即角色构思——的观点。齐格勒认为，这是由下述事实所决定的：

在心理学看来，人类实际上生活在他们的意识领域中——对他们产生决定性影响的是他们通过意识对自身的了解和表达。当然，在近代时期的古典主义戏剧语境中，个人意识的概念不是用“心理学”而是用“超心理学”来阐释的，因为在巴洛克时代，理性是客观秩序的一种特性，是观念的内容。也就是说，在道德、哲学、宗教的价值和意义的等级结构中找不到独特个性化人物性格和人的天性中非理性复杂集合的正面评价的位置（负面评价的位置也没有），或干脆它们就不存在价值和意义。³¹

因此，我们所谓超心理方法塑造的角色是指角色的自觉意识超出了心理学许可的层次，他的自我评论这一完全理性化和自觉性的形式再也不能够解释一个完全理性和自觉的个人的性格表现。性格上的表现我们不能从完全理性的意识人的角度出发，用性格表达的方式来对他们的理性和意识的自我评价模式加以阐释。作为替代，戏剧角色作为叙述评论媒介而被融入了指定的价值系统（见上，3. 6. 2. 3. ）。那么在这种情况下，角色的主观有限视角就在一个非视角性的戏剧结构语境中被打破，以至于能够相当准确地运用自觉意识谈论它自己以及它所处的情境，尽管这种准确性和自觉意识是不可能仅凭它“自己的”经验就能得到的（见上，3. 5. 4. 1. ）。这种超心理的构思早在中世纪道德剧中的对象化或“直接自我解释”等程式化手法中就已经存在了，在莎士比亚及其同时代的戏剧中也偶尔出现过。在讽刺性角色中也经常出现，它既可作为讽刺主体，也可作为讽刺对象。从席勒戏剧的某些角色身上也可以看到，它们可以在自觉意识的层面上清楚表述所面临的悲剧困境，然后又能克服它。所以，V.克罗茨正确地指出，锁闭式结构戏剧中的角色常常具有高度的自觉意识——如拉辛的费德尔的无节制的情爱，^{4[4]}奥瑞斯提亚逃脱复仇女神的惩罚，^{5[5]}席勒的唐·曼纽尔和唐·凯撒由于嫉妒所产生的仇恨——他们都能够和自身的激情保持距离进行冷静分析，同时又是沉溺激情不能自拔的受害者。³²

^{4[4]} 见拉辛《费德尔》。

^{5[5]} 见埃斯库罗斯《奥瑞斯提亚》三部曲之三。

自然主义和现实主义戏剧与之相反，其中的戏剧角色事实上是作为多维度的个人而非人类的理想化身而构思的，基于这一原因，它们强调人物情绪和情感的非理性化，强调周围环境和气氛所施加的无意识影响，强调集体驱动力和创伤性经验的下意识影响，角色的各个意识水平是受到以上因素限制的、是相对的。在这类戏剧中，戏剧人物表自身的结构事实上降低了意识水平，原因很简单：中心人物通常来自较低的社会阶层，他们的理性化思维能力也就相对不发达，准确运用语言的能力也就相对不强。疯狂、妄想等病态和假寐、梦境、陶醉等部分丧失自我的现象都可展示角色的下意识出现时的情形。疾病等强烈的身体反应，恶劣的气候，嗅觉、味觉、触觉等方面的强烈印象，都会降低意识的作用，使理想主义者主张的意识自主降低到可笑的地步。

这再一次证明，一个特定角色的构思的实现最终是由一定的社会 and 知识语境决定的，当然这种情况下——简单地说——一方面可以维持理想主义哲学与强调超心理学的或远远超过意识水平的角色构思之间的特殊一致性，另一方面也可以维持唯物主义哲学与强调物质特性和非意识或下意识性质的角色构思之间的一致性。

5. 4. 2. 性格化

5. 4. 2. 1. 性格化技法概览

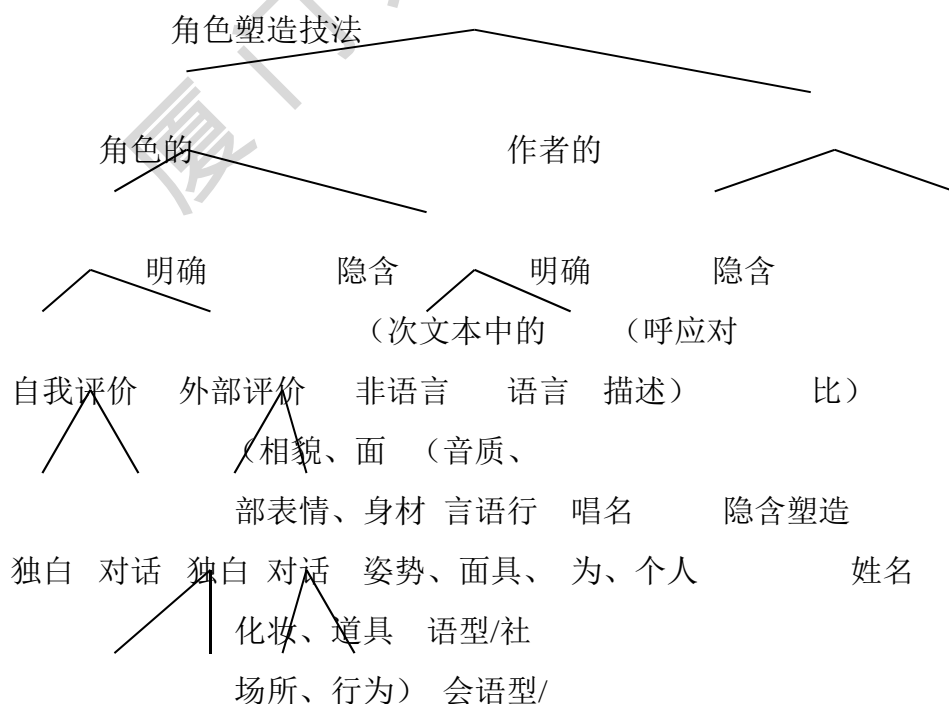
从 1. 3. 2. 中所展示的戏剧代码和渠道总表中，可以推导出所有可能存在的性格化技法。但在开始具体展示最重要的性格化技法之前，我们先将此类技法画一个总表，以使读者对将要讨论的这些技法的各个方面有一个清晰而全面的了解。虽然这个技法总揽是从代码和渠道总揽中推导出来的，但我们仍然认为，考虑到此处讨论的关于角色的信息传递问题更加严谨，这个总揽将有助于我们根据不同类型的区分标准对这个信息加以区分。当然，表中的一些地方还可以进一步扩充或细分，但考虑到本书的导论性质，我们还是把讨论限定在这些区分中最重要的那些部分。

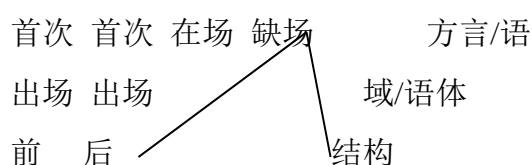
此处最重要的分类标准是看描绘人物的信息是由角色传递的（“角色的”）还是与作为表现主体的隐含作者的位置发生联系的（“作者的”）。由这两点，我们就可以确认这个信息究竟是以隐含的方式还是以外显的方式传递的。³³从这种分类标准中可以得出四种类型的角色塑造技巧：外显-角色的、隐含-角色的、外显-作者的；隐含-作者的。

5. 4. 2. 2. 外显-角色的性格化技巧

所有的外显-角色性格化技巧都是语言技巧。它可以分为两类：一类是自我评论（self-commentary），即角色同时作为信息传递的主体和客体；另一类是外部评论(outside commentary)，即信息传递的主体与客体相分离。自我评论（见上，4. 4. 2. 1. ）是角色明确表达对自身的认识的方式，而外部评论是一个角色通过另一个角色的评论得以描绘的方式。无论是自我评论还是外部评论，它们传达给观众的有关某个角色的信息片断可以是不一致的。事实上，在多数情况下它们就是不一致，或只是部分一致，因为它们总是由某一特定的角色视角决定的。

由此推论，自我评论也必须被分成独白型和对白型两种，因为这两种外显的自我性格描绘其可信性层次是不一样的。虽然独白性和对白型自我评论都是由同一个角色视角出发的，但在主观上还是可以有所变形，对白型自我评论更会附加上别的变形因素，如角色在与他人对话式所采取的策略和技巧、为了获得对方信任而对自己的行为和动机故意做出虚假的解释等。所以，在对白型自我评论中，本人的伪饰或他人的欺骗的可能性越多，不自觉地自欺的可能性就越大。





首次出场前 首次出场后

自我评论可分为独白评论和对话评论，自然，外部评论也同样可以分为两种。但此处区分的重点是看被评论的角色是在场还是缺席，因为在第一种场合，评论策略和技巧所导致的偏差会出现的更多。此外，外部评论是出现在所谈论的角色上场之前还是上场之后也有区别。如果是上场之前，就表示剧作家提醒观众角色要出场，这是一种常用的方法。在《论戏剧诗》（1668）中，德莱顿在分析本·琼生的喜剧作品时谈到了这一点：

当他想表现他的拿手好戏的性格或癖好时。他一定在这个人物还未露面时，预伏一笔有趣的描写，促使你加以注意。³⁴

这种特殊情况的外部评论的存在于这样的事实当中：既然观众还无法对角色做出自己的评价，他还没有得到应以何种视角对待角色的信息，因此，观众就不得不在一种期待悬念中等待角色入场，而且这种期待还会因各种不同的外部评论之间的相互对立而强化。这方面著名的例子是莎士比亚《第十二夜》中奥丽维娅上场之前的烘托（第一幕第一——五场）以及为达尔杜弗的出场所作的超出两幕以上的准备（第一幕第一场——第三幕第一场）。

但是，不能把外显的自我评论和外部评论割裂开来，因为他们程度不同地被包含在隐含的自我描绘中。尽管外显地传递的信息可能被隐含传递的信息所削弱，甚至两者相互对立，但角色的自我评论仍是隐含的性格描绘技巧；同样，角色对他人的外显评论也包含着隐含的自我描绘因素。³⁵从这一点可以清楚地看到，这种对性格描绘技巧的系统分析不是为了说明各个孤立的单元在文本中是如何出现的，而是为了展示它们不断地相互重叠、覆盖、叠印的某些方式。

下面，我们就用一个具体例子来证明上述论断。我们选择的是一部现代剧，皮特·尼柯尔6[6]的《国立医院》（1969）为例。之所以选择这部戏，是因为它虽然是采用传统现实主义手法创作出来的，却包含了叙事剧形式的实验（如剧中剧、叙事评论者角色等），采用了各种不同的塑造角色的技巧。

正如标题所示，剧情发生在国立医院。戏剧角色分为两组：一组是病人，一组是医生、护士和医院职员。描写的事件是医院病房的日常生活。插在主戏剧层的是一个描写医生和护士的浪漫世界的题为《护士诺顿的情事》的肥皂剧。在主戏剧层，作者集中表现的是戏剧角色及其对医院环境的不同态度，而不是戏剧情节。关注的焦点几乎是在各个角色间平均分配，从而取消了主要角色与次要角色之间的区别。我们可以随意选取一个角色为例——就选亚什吧，他是一个胃溃疡患者，以前是教师，因为有同性恋倾向而被迫离职，现在在写字楼工作，离了婚，与养子关系紧张：这些都使他备觉烦恼。

与主戏剧层的其他角色一样，亚什也是一个静态地构思的角色，他的性格和观点一概都是由他的环境、身体状况和生活经历造成的。剧中剧的角色都是动态地构成的。他们可以一下子就改变他们的行为和观点，从而保证对表面化的比赛问题赋予一个有教育意义的结论。通过对两种不同的角色构思的对比，作者对包含在插入剧之中的意识形态预设进行了隐含的批评，同时也隐含着一反理想主义的世界观。亚什是个具有多维性格的角色（这与剧中剧里的单维角色又一次形成了对照），他的性格非常明显，一眼就可以看清他想什么。除了这种多层特性之外，从有关他的全部信息中，观众还可以清楚而完全地断定，亚什的性格是封闭性的。

与其他角色相比，亚什尤其爱在对话中进行外显的自我评论。所以，且不论这些评论的具体内容如何，单凭它们的出现频率就足以显示他常爱思考自己的命运、希望通过对对话密切与他人的关系、获得他人的同情的性格。这就使他与别的病人区别开来，那些人不具有任何与自己拉开距离进行反思的能力，完全沉溺于自恋式的独白之中。亚什的外显式自我评论中反复出现的主题都是他的病情——他向新来的娄奇作自我介绍，带着无情的自嘲：“默文·亚什，胃溃疡。”（第17页）——然后又几乎是强迫人家听他讲自己的历史：

6[6]Peter Richard Nichols(1927——)，英国剧作家，作品包括电视剧和舞台剧。

我最爱跟年轻人交往。师范学院的第一年简直是像是过年。我觉得：到家了，那正是属于我的地方。周围的人都跟我意气相投……

我总跟男孩子处得很好。你会问：我为什么离开那儿？那是我自己愿意。任人唯亲。在那里，只有傻子才不私下送礼，不上高尔夫俱乐部。我得不到神父的青睐。我这个人向来是投桃报李，又不会虚情假意地奉承人。

第一段评论中内容的不完整和不可信观众一眼就能看穿，尽管这时还没有出现与亚什的自我介绍相抵触的确切信息。事实上，恰恰是由于这种信息的缺乏刺激观众靠自己推测，敏感地捕捉亚什的叙述中隐含的表现他性格的内容。在随后与娄奇的另一段对话中，他的自我评论就显得清楚多了，因为亚什一直想把他当作知己：

当我被迫放弃教学时，我的精神都快要崩溃了。他们以此为借口迫使我离开，但这一切都是他们造成的。事实上，就是因为他们我才得了穿孔性胃溃疡。

（第 68 页）

这很清楚地表明，亚什并不是一般的去职，而是违背意愿被解雇的。但是，正象他的话里所表明的那样，他没有明确提到被辞退的真正原因——同性恋行为。因此，描绘这个角色所需的最重要的一条信息从现有的外显信息中被除去，而编码成他性格中更加隐秘的模式。同样，接受者从亚什明确表达的话语中能索解到他的生活哲学：“相信来生”、“相信我们能经历生生死死的磨砺，一直到达圆满境界”（第 69 页），此外还有他的精英教育观及自我修养的价值观（第 107 页）。观众把这类主张理解为，亚什在极尽一切努力证明自己生命的意义、证明自己存在的合理性。

观众有能力认识到，亚什外显的对白型自我评论在策略和视角两方面都是不真实的，这不仅从亚什所提供的隐含信息中可以看出，从他的独白型自我评论中也可以看出来。虽然它们都很短，但仍然反映了他的无意识和潜意识，符合说梦话的真实语境，也符合现实主义表现手法。请看他的两句独白式叫喊：

不……不……不能那样做……

(第 9 页)

那个男生——我警告你……

(第 35 页)

都是抵制和警告的表示，它们表现的是受到压抑的同性恋倾向，而这是在他清醒地跟别人谈论自己的时候成功地避开了的。

外显的外部评论这一性格塑造技巧在《国立医院》中极少使用。大部分戏剧角色都只关心各自的病情，一般不去注意别人，对他人都采取旁观的姿态，所以说话也都以独白为主。这也就说明为什么亚什只有两次成为外显的外部评论的对象，而评论的主体是医院的护工巴奈特，他处在病人的世界以外，在戏剧虚构的边缘充当叙事评价角色。外部评论在两种情况下是对话型、并当亚什在场时发生，而在两种情况中谈论的主题都是亚什的同性恋：

巴奈特：我想，如果他们（同性恋者）能够净化自己的性欲，也会成为社会上有用的人。你看男护士。

弗莱格：你就是一个男护士。

巴奈特：谢谢你，我可是守规矩的人。跟隔壁的不知名的相公可没来往。跳芭蕾的。男童子军的头。老师。你来了，老师？小的时候，我们有个老师叫纳什，我们都叫他“男厮”^{7[7]}。别人都知道，就瞒着他一个人。

亚什：我想他肯定知道。

巴奈特：知道什么？

亚什：绰号啊。他的绰号他还能不知道？孩子们以为他不知道，可他肯定知道。

巴奈特：你知道你的绰号吗？

亚什：煤灰。^{8[8]}

巴奈特：是灰姑娘的缩写吧？……

^{7[7]} Nance：搞同性恋的男人。

^{8[8]} 煤渣：Cinders；灰姑娘：Cinderella。又，亚什 Ash 与“煤灰”ash 词形完全相同。

亚什：（笑）文字游戏而已。你知道，我叫亚什。煤灰——亚什。（第 99 页）

巴奈特：我想小肯尼又触发你对男孩子的兴趣了吧？

亚什：当过老师的人就永远是老师，对吧，肯尼？（第 104 页）

在这段对话中，巴奈特直白地揭露了亚什想要掩盖的东西。然而，他这样做，不仅明确地表示亚什是个同性恋者，还隐含地表示了巴奈特本人是个沉湎色情之徒，他不错过任何谈论性话题的机会，且从不知道隐讳。

5. 4. 2. 3. 隐含角色的性格化技巧

隐含角色的性格化技巧并不完全由语言构成，因为一个戏剧角色的隐含表现不仅仅是通过他说什么和怎么说，还通过他的造型、行为举止和与之相关的全部语境（服装、道具、内景布置等等）。剧作家曾经反复强调过隐含的性格化技巧的重要性。莱辛在《汉堡剧评》的第九篇就这样说过：

如果人们在日常生活中，不恶意地怀疑别人的性格，完全相信诚实的人们互相提供的证据，这是非常善良的行为。但是戏剧作家能够允许自己以这种公正的规则来搪塞我们吗？无论他通过这种办法把自己的事业做得多么易如反掌，都是肯定不允许的。我们要在舞台上看看这是些什么样的人，而这也只有从他们的行动中才能看得出来。……的确，一个普通人，在二十四小时之内不可能完成许多伟大的行动。但是，有谁要求伟大的行动呢？在最细微的行动当中，性格也可以得到表现；并且只有把性格表现得最明确的行动，按照艺术的判断，才是最伟大的行动。36

莱辛所强调的是通过行动刻画性格的方式，而赫贝尔则关注语言使用过程中隐含的性格化方式。他完全排斥外显的自我评论，要求戏剧角色应该通过指涉环境的各种语言方法隐含地、间接地表现出来：

如果诗人让角色谈论自己，用这种方式塑造人物性格，那么他必须提防不要让它们谈论内在的自我。所有的语言都必须指涉外在的对象。只有这样，他们才

能最生动、最鲜明地展现角色心灵的内在活动，因为内在的自我只有作为世界和生活的反映才能存在。37

我们已经看到，外显的和隐含的两种性格化技巧的某些内容在规范的戏剧理论中就已经详细地讨论过了。因而其自身就可以在一个更加总体化构想的对立双方的更广阔的语境中表现出来。在文艺复兴时期的英国，这种矛盾关系被译解为“讲述”（telling）和“展示”（showing）两种不同的修辞学类型的对立。将隐含的技巧置于优先地位的结论也就是要唤起对“展示”具体事物的重视，就是要鼓励观众独立思考，而不需要观众过多投入的抽象“讲述”则被摆在了次要地位。从修辞学的角度看，采取这种结论的理由是，具体事物的“展示”其可信度更高，唤起的感官愉悦更加及时，因而具体而隐含的技巧所具有的说服力也就更强。

由于社会学和人际传播理论研究取得的进展，近年来，批评家已经越来越认识到隐含的自我表现的重要性。尼克拉斯·卢曼（Niklas Luhmann）简要地概括了这些发展所导致的新局面：

在他人面前的一切行动（此处的“行动”为广义）也都是交流；它不仅能够导致行动及其立时可见的结果，而且能指明究竟是谁实施了这一行动。38

当然，要将这类研究范畴的建立及其所导致的结论——还可以举戈夫曼（Goffman）的《日常生活中的自我展现》（1959）及瓦茨拉维克（Watzlawick）、贝文（Beavin）和杰克逊（Jackson）的《人类交际语用学》

（1966）为例——应用于虚构人物分析还应有所保留。这是因为虚构模式不可避免地要对经验现实加以缩略和风格化处理——尽管从历史上看缩略和风格化的程度各不相同。两个不同的交流层的存在也是导致戏剧文本情境的复杂化的一个原因，一层是虚构角色间的交流，另一层是角色与观众间的交流，而且两者关系是一个层次居于另一个层次之上。但如果考虑到这些范畴间的差异，就可以对社会学观念和传播学理论有更深入的理解，进而有助于对戏剧中的交流过程作更复杂的分析。戈夫曼关于自愿与非自愿的自我表现相互作用的理论和瓦茨拉维克关于内容与关系的重叠方面的相互作用的理论，都是这方面的例子。

我们不需要对隐含的语言自我表现中的不同层次再次进行理论分析，因为在讨论角色的语言结构时（见上，4. 4. 2. 2.）已经涉及这个问题了。所以我们就再次以皮特·尼科尔斯的《国立医院》为例，分析一下音质、语言行为和风格肌理这三个方面。

在这三者当中，音质是最不容易分析的，至少在这部戏剧中，它在次文本（例如以舞台指示的形式）和主文本（例如以其他角色提及亚什音质的方式）中都没有事先规定。但在表演中，这无疑是属于性格刻画范围重要方面。所以，在伦敦国家剧院的首场演出（1969年10月16日）中，扮演亚什的罗伯特·朗（Robert Lang）就采用了总体上柔和、有教养而偶尔尖锐、激动的嗓音，以表现亚什有文化、爱虚荣、敏感而在心态上又缺乏稳定的特性。

在文学文本中，角色的语言特性一般都是规定好了的，但是导演与演员可以运用停顿和变奏对之进行更加细腻的加工。亚什对话中频繁出现的自我评论已经是他语言行为中的性格化标志，它表现的是他多思、爱问的性格——在一定程度上是对他自己——对于他来说，重要的是博得对话同伴的欣赏和亲近。事实上也总是艾士察言观色，在病友中寻找对话伙伴。为了让这种语言联系尽可能地显得是私人间的交流，他反复对对话伙伴直呼其名甚至叫他们的绰号，这更突出了他迫切要与别人交流的心情。在交谈过程中，他总是遵守社交规则，与人作答彬彬有礼，从不被他人的粗话所激怒，始终做到有来有往，相互理解。

由于他所掌握的语言符码比较优雅，所以他的话语的风格织体就明显区别于他的对话伙伴们所操的下层社会的词汇量狭窄的语言。亚什坚持使用社会标准语体，言谈“优雅”（第107页），“发音得体”（第21页），不带口音。他把这种有教养的语言形式看作是身份的标志，是社会地位的符号——尽管在事实上他已经失去了这种地位。所以，虽然他已被“上层社会”驱逐，但通过语言的使用他仍能与之认同。他习惯使用抽象名词和复杂句型，话里常常带有很强的逻辑性。他对话中的外来语、晦涩难懂的圣经引文——比如“加大拉的猪”^{9[9]}（第11页，第103页）——以及拉丁文引语，其他人可能都无法理解，这在一定程度上反映了他的装模做样，每每令人忍俊不禁。而风格和语域上的强烈反差偶尔也会强化某种喜剧效果：

^{9[9]} 《圣经》典故，比喻“腌臢之物”、“不洁之物”。

亚什：……对那些还不能摆脱依赖的人，我们应当倾尽全力帮助他们。

娄奇：是人就得靠哥们儿。

这个特点在倒数第二场表现得最为突出：亚什诗意大发，大谈莎士比亚的吐珠唾玉是如何之妙；而他的谈话对象，骑摩托车受伤的肯，却患有诵读困难症（第 107 页）。

隐含的自我描绘的非语言形式只能部分地由文学文本所决定（见上，2. 1. ）。容貌、表情、身材、姿势等等主要取决于由导演选定的被认为最接近于角色的那名演员的身体条件和表演水平。罗伯特·朗被选中饰演亚什堪称成功，他的椭圆形长脸、柔和而又略显臃肿面容恰好能够传达角色那种阴柔、善感的气质，他的优雅手势恰好显示了亚什努力要显得有教养、努力维持一整套与原来社会身份相符的语言代码的内心诉求。朗在表演中的某些动作在文学文本中并没有特别标明，但却是人物内心需求的一种身体表现，——如亚什将手放在娄奇膝上的动作，就是表现他的同性恋倾向的亲密举止。

从戏剧的上下文来看，亚什的服装不是睡衣就是浴袍，但即便是这样，也还有裁剪式样和衣料质地的种种不同，它们都可以是性格的某种表现。甚至道具（见下，7. 3. 3. 2. ）也有助于性格的塑造，在本剧中，它们与医院的员工融为一体。在《国立医院》中，道具只是说明某个角色从事何种工作，与非现实主义戏剧中程式化、象征化的道具截然不同，在后者当中，道具只是为了角色易于辨认——如王冠和权杖之于国王、拐杖之于老人、书籍之于学者，诸如此类。³⁹

同样，地点也可以成为隐含的自我性格描绘的形式，例如，反映某一角色的意识状态的环境（如李尔王与雷电之夜的荒野），或者，如果某一角色的性格是以转喻的方式由特定的内景来表现，那么室内的家具摆设就会有意无意地反映该角色的性格。如易卜生的《野鸭》，在威利上场之前，他的富裕的、上等阶级的市民趣味就已经通过舞台上的室内布置表现在观众面前：

在威利家，一间又讲究又舒服的书房，摆着软垫弹簧家具和书橱。屋子当中有一张写字台，上头堆着纸张文件。几盏罩着绿罩的灯，射出柔和光线。屋

子后方，一对敞开的折扇门，门帘向两边拉开。从门里望进去，可以看见一间漂亮大屋子，许多吊灯和分枝烛台把屋子照得辉煌明亮。40

最后，戏剧角色的性格也通过他的举止和行动隐含地揭示出来。但是这个问题太大，所以只能从我们所讨论的几个作品中选取几个具体的例子简单地说明一下。亚什对病友及医护人员的行为方式正反映了他希望遵守上层社会行为规范的意识。他对自己的态度是掺杂着嘲讽的自我怜悯，同时，他向往有序的、正确的行为和纪律，努力克服不稳定、脆弱的弱点。他的一切行动都是为了实现唯一的目标——建立牢不可破的亲密友谊。在这个过程中，他企图同时向自己和别人否定同性恋动机（他与娄奇和肯的友谊就是建立在这种动机之上的），使之升华到理想化的友情和教师对学生的那种爱洛斯（eros）情感的境界，从而使之为社会所接受。

5. 4. 2. 4. 外显作者的性格化技巧

在《国立医院》中没有使用外显作者的（explicit-authorial）性格化技巧。这标明皮特·尼可拉斯选择了放弃在第二文本中对他人物给予外显描绘的机会。自萧伯纳之后的现代戏剧中，外显描绘已成为剧作家常用的技巧（见上，2. 1. 2. ）。从历史上看，这种技巧起初是从戏剧人物表开始的，然后又通过叙事手段给角色加上了很多的评论。隐含在这种技巧背后的假设是，戏剧的印刷文本不只是给导演提供一整套的具体指示，它本身就可以通过被阅读而影响戏剧的接受。

外显作者的性格化的第二个技巧是人物称呼和姓名。如我们在分析王政复辟时代喜剧时提到的品赤外弗^{10[10]}先生、维希夫特^{11[11]}女士、拉维特^{12[12]}太太、伍尔弗·维特伍德^{13[13]}爵士之类称呼，从这些固定标签式的名字当中就可以认识角色的性格以及作者对它们的批判态度。

5. 4. 2. 5. 隐含作者的性格化技巧

^{10[10]} Pinchwife，或可理解为“挤压妻子”。

^{11[11]} Wishfort，或可理解为“希望城堡”。

^{12[12]} Loveit，或可理解为“爱它”。

^{13[13]} Wilfull Witwoud，或可理解为“任性的聪明木头”。

在这种有着明确的外在含义的人物姓名与绝对不带任何性格刻画功能的姓名之间，是一个有着多种变化的可能性的光谱。凡·兰把这些中间形式称为“解释性姓名”，⁴¹以示同有明确的外在含义的称呼相区别，同时这也是隐含作者的性格化技巧的一个方面。区别在于，解释性姓名从现实生活角度看也是真实的——也就是说，它与现实生活中取名字的方式是一致的——而它揭示性格的方式是隐含的。在前部分（5.2.1.）所分析的一个人物姓名的例子在此处也能够说明问题：易卜生剧中的人物教区牧师布朗德。挪威语中，“布朗德”是个十分普通的名字，其含义是“火”和“剑”。这两重意思都是对布朗德“全有或全无”的个性的隐含所指，是对他反对世间所宣扬的宗教教义和建立理想的“冰教堂”的坚定态度的隐含所指。他的名字同有明确外在含义的称呼之间的区别只不过在于，“布朗德”的性格指示功能是可以完全被接受者忽略的，而如果是“伍尔弗·维特伍德爵士”的话大概就不行了。

然而，隐含-作者的性格化形式最重要之处还是存在于一个角色与别的角色之间的矛盾和联系。在分析戏剧人物表的结构时，我们就已经关注过这一点（见上，5.3.1.3.），虽然当时我们强调的还是这些关系确实存在这一事实，而我们现在要确认的是它在实际作品中的具体存在形式。这样，这些联系和矛盾通过角色自身加以考察和说明，从而促使接受者自己去进行对照和比较。举个例子：亚什想让姿奇相信，他们二人在社会交往功能障碍和孤独方面都是一样的（“我们同舟共济”，第85页），尽管导致他们同病相怜的社会背景、教养程度知识水平各有各的不同。另一种可能性是让几个不同的角色同时或先后面对同一个环境，通过不同的反应来表现他们不同的个性。如《国立医院》第一幕第一场，一个老妇人拿着福音书，挨病床散发布道的传单，希望病人能够皈依基督。病人对拯救的许诺性反应不一——垂死的麦基径直拒绝，衰老的里斯全然不解，弗斯特表示怀疑，亚什思想开阔，表示理解——皮特·尼科拉斯借此经济的手法，在戏一开场就表达了自己的意识形态立场，以及各种角色处理人际关系的方式。

最后，还可通过展示角色对某个人或某个主题——如《国立医院》里就可以是关于国立医疗机构的问题——的不同态度来刻画人物。

我们在此所谈的全部情况——它们还远不够周全——中，角色之间都存在着差异，因而他们的性格都是隐含地表现的，就此，一个清晰的情境类型和主题上的联系便确立起来了。

28 E.M.Forster(1962)75-85。

29 这类龙套似的人物已经由一系列著作研究过了，如 D.C.Boughner (1954) 对 *Miles Gloriosus* 的研究。

30 E.Bentley (1965) 68f。

31 K.Ziegler(1957-62),column 2011。有关单维和多维性的问题还可参见 V.Klotz (1969)第五章，59-66 和 136-48。

32 V.Klotz (1969) 64。

33 我们将“外显”与“隐含”对举，恰与 S.K.Langer (1942)第四章所提出的交流过程中的推论和直觉模式之间的对立相当。P.Watzlawick 和其他人(1967)第 2.5 章也作了同样的区分。

34 德莱赛《论剧诗》，殷宝书译，《文艺理论译丛》(2)，中国文联出版公司 1984 年 12 月第 1 版。关于这个问题和视角人物评论，见 M.Pfister (1974a)120-5。

35 见 S.T.Coleridge (1969) 212 论《麦克白》第一幕第五场：“麦克白是通过麦克白夫人的行动而得到表现的，在这过程中，麦克白夫人也表现了自己的性格。”

36 《汉堡剧评》，张黎译，上海译文出版社 1981 年 9 月第 1 版，第 50 页。——译注 O.Mann (1958)117 通过对历史的考察，探讨了语言内容（外显地）和通过“行为”（隐含地）这两种表现人物性格途径的关系，并且发现，莱辛的《爱米丽娅·迦洛蒂》是“行为”的重要性超过了语言的第一部德国戏剧。

37 F.Hebbel (1961) II, 766。

38 Luhmann (1970) 100。

39 又见 J.L.Styan (1975) 37-47。

⁴⁰ 《野鸭》，潘家洵译，《易卜生文集》第六卷，人民文学出版社 1995 年 5 月第 1 版，第 6 页。——译注

⁴¹ T.F.van Laan(1970)76f。

厦门大学图书馆